Warszawa, d. 15 czerwca 1914 r. № 12 (135)



Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 10)

Jan Sebastjan Bach.

(Ciąg dalszy.)

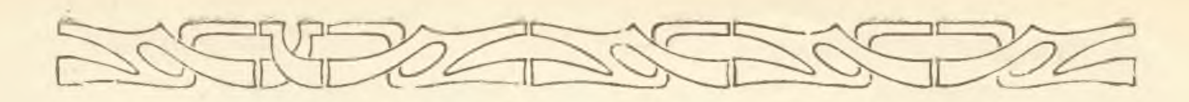
Interesują nas ze względu na epokę Bacha tylko te formy taneczne i inne, które wchodzą w skład suit.

Allemande („taniec niemiecki") pojawia się, jako taniec w takcie parzystym, w ostatniej ćwierci XVI stulecia; rytmika jej jest bardzo prosta, spokojna, i to jest właściwą cechą rytmiczną tego tańca, występującego zrazu bez odbitki, w drugiej zaś połowie XVII stulecia spełnia funkcje tej ostatniej ósemka lub szesnastka. W suicie zastępuje allemanda miejsce dawnej pavany; tempo tej ostatniej jest bardzo powolne, majestatyczne, tempo allemandy szybsze Podobnie, jak pavana, przestając być „tańcem tańczonym", stawała się tańcem stylizowanym, a więc utworem instrumentalnym o charakterze tanecznym, tak i allemanda z chwilą, gdy jej techniczne opracowanie miało cechę wyższych wymogów artystycznych, traciła pierwotne swe choreotechniczne przeznaczenie. W czasach Bacha jest allemanda wyłącznie formą artystycznej muzyki. Nazwa allemandy już w XVIII stuleciu przenosi się na taniec analogiczny z szybkim walcem (por. dzieła Beethovena i Schuberta „Deutsche Tänze").

Courante (corrente), starofrancuski taniec, zajmuje od połowy XVI stulecia to samo stanowisko wobec galliardy lub saltarelli, co allemanda wobec pavany, oraz ich rozwoju jako form zrazu tanecznych, później zaś (por. r. 1700) stylizowanych i opracowywanych kunsztownie. Miara taktu jest trójdzielną, rytm zaś punktowany (na *pierwszej* ćwierci). Rytm ten zamienia się później na płynny ruch ósemkowy; niekiedy trzy ósemki tworzą przedtakt. Tempo z reguły jest żywe, tak, iż szybkie kuranty (znano też i powolne) upodobniają się do tańca, zwanego:

Gigue (po ang. *jig* i *jigg*), pochodzenia staroangielskiego (druga połowa XVII wieku). Bardzo szybkie tempo i płynna ruchliwość, takt zazwyczaj $^6/_8$, $^9/_8$ i $^{12}/_8$ (bardzo rzadko $^4/_4$), dwuczęściowość z powtórzeniem i na początku fraz stosowana imitacja -- niekiedy w przewrocie, zachodzącym jednak w drugiej części gigue'i — oto cechy tego tańca, zamykającego najczęściej suitę, rozpoczynającą się od allemandy, poprzedzanej uwerturą lub preludjum.

Canarie, starofrancuski taniec, jest identyczny z gigue, a rytmika analogiczna z rytmiką kuranta sprawia, że i między tym ostatnim tańcem a canarie — zwanym w Polsce XVII stulecia „kanarem" (co nie jest identyczne z „cenarem" XVI wieku) — nie zachodzi prawie żadna różnica. To samo dotyczy weneckiej, wzgl. friulskiej *forlany,* pojawiającej się już w XVI stuleciu jako „ballo furlano" (w takcie całym), ale przyjętej do suity dopiero w epoce Bacha. Miara jej taktu ($^6/_8$, $^6/_4$) zbliża ją do gigue'i, zwłaszcza gdy ta ostatnia ma charakter włoski (np. w niektórych kompozycjach Bacha).



Zupełnem przeciwieństwem do ostatnich czterech tańców jest *sarabanda*, taniec starohiszpański, w tempie bardzo powolnem, także nieparzystym ($^3/_4$, $^3/_2$), z charakterystycznym rytmem

♩ ♩. ♪ | ♩ 𝅗𝅥 |

Całość składa się zazwyczaj z dwuch ośmiotaktowych fraz z powtórzeniem. Tempo powolne dawało sposobność ozdabiania długich nut ozdobnikami wszelkiego rodzaju, podobnie jak w pavanie, a nawet allemandzie Wyzyskując efekt kontrastowania, umieszczano w suitach po sarabandzie gigue, albo też między jedną a drugą t. zw. „intermezzi", t. j. tańce lub utwory w wolnej formie. (Podobnym w rytmie do sarabandy był taniec „*loure*" w takcie $^3/_4$, tempie cokolwiek szybszem). Do tych „intermezzi" należały tańce: branle, bourée, gavotte, loure, menuet, passepied, polonaise i rigaudon.

Branle (bransle) był znany jako taniec już w XVI stuleciu; tempo jego było szybkie, takt zaś parzysty. Pochodzenie tego tańca jest rdzennie francuskie. O ile taniec ten był śpiewany, pojawiał się na końcu każdej strofy refren.

Również starofrancuskim tańcem (z XVI wieku) był *bourrée* w takcie parzystym, w tempie dość szybkiem. Dalsze jego cechy są: ćwiartka jako przedtakt i synkopa na drugiej i trzeciej części

(♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩)

Spokrewniony z nim również (francuski taniec) *rigaudon* w takcie allabreve składał się z trzech fraz (z powtórzeniem), trzecia z nich przedstawiała się jako rodzaj tria, gdyż była zwykle w niższej tonacji.

Passepied, starofrancuski taniec w szybkiem tempie i takcie nieparzystym, przypomina stary wiedeński walc szybki („Dreher").

Gavotte znany był wprawdzie już na początku XVII wieku, ale zupełną popularność zyskał dopiero w drugiej połowie tegoż stulecia jako taniec francuski w takcie całym („allabreve"), dwutaktowem grupowaniem, półnutą lub dwiema ćwierciowemi jako przedtaktem, kadencją męską, w tempie niezbyt szybkiem. Brak mniejszych wartości, jak ósemki, jest również jedną z cech gawotu. „Muzycznie odpowiadają gawoty z czasów Bacha allemandom z epoki Scheina" (Riemann). Gawot posiadał również trio, zwane zwykle „gavotte à la musette", którą to nazwę odnieść należy do spoczywającego na tej samej nucie przez dłuższy czas głosu basowego, naśladującego instrument „musette" („cornamusa", kobza). Po tymże triu powtarzano pierwszy gawot.

Jest to cecha wspólna *menuetowi*, najpopularniejszemu tańcowi francuskiemu XVIII wieku, znanemu już przed rokiem 1650, wprowadzonemu jednak do muzyki artystycznej w drugiej połowie XVII stulecia. Takt nieparzysty ($^3/_4$), tempo dość umiarkowane (koło r. 1750 szybsze), budowa zrazu prosta, później rozszerzona przez dodawanie fraz dłuższych i krótszych, regularnych i nieregularnych, wreszcie trio w tonacji jednoimiennej (mollowej, wzgl. durowej) lub subdominantowej, albo i odpowiedniej — oto cechy menuetu.

Tańce zatytułowane w epoce Bacha „*polonaise*" nie zawsze odpowiadają polskiemu polonezowi co do wszystkich cech rytmicznych, ale zwykle mają tak nieparzysty, oraz „double", t. j. część drugą, która melodyjnie jest identyczna lub podobna do pierwszej.

Obok *marsza* należą do suity z czasów Bacha inne formy nietaneczne: air, entrée, ciaccona, passacaglio, capriccio, fantasia, preludjum, sonata, uwertura.

„*Air*" („air de danse") zwano utwór, który wprawdzie nie był zbliżony do wokalnej arji, ale też i nie był tanecznym. Jest to forma wyłącznie instrumentalna z melodją śpiewną, płynną.

Nieokreśloną bliżej była nazwa „*entrée*", spotykana w suitach (najczęściej operowych), zwłaszcza, że nie odgrywała w nich roli wstępu (intrada). Jedne entrée's są gawotami, inne pavanami. W balecie oznaczało to słowo pojawienie się nowej grupy postaci i nowego tańca. Podobnie słowo „*ballet*" oznaczało tylko utwór taneczny w szybkiem tempie, podobny do allemandy, lecz z galliardą lub kurantem jako częścią środkową. Nie był to jednak specyficzny taniec.



Ciaccona (chaconne) i *passacaglio* (passecaille) były pierwotnie tańcami; co do pochodzenia ich (hiszpańskiego, włoskiego czy francuskiego) panuje niepewność. W każdym razie „passecaille“ tańczono we Francji jeszcze w XVIII wieku. W początku XVII wieku obydwa tańce zamieniły się na prawie identyczny utwór instrumentalny, polegający na „ostinato“, t. j. na powtarzającej się frazie, umieszczonej w basie, na której budowano ustawicznie nowe melodje, najwyżej ośmiotaktowe, w takcie $^3/_4$, w tempie powolnem. Jedyna różnica, jaką możnaby zauważyć pomiędzy temi dwiema formami, jest ta, że niekiedy – ale bardzo rzadko — przechodzi w „passacagliach“ melodja ostinata z basu do głosu górnego.

Rondeau polegało na tem, że temat powtarzano kilkakrotnie, a między powtórzeniami pojawiały się tematy poboczne („kuplety“).

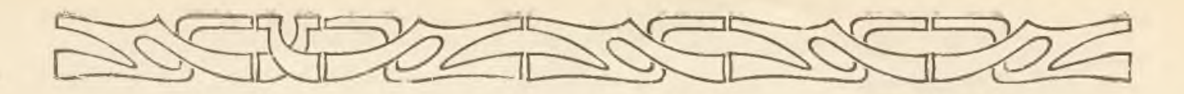
Fantazja, preludjum, sonata, capriccio: były to w czasach Bacha często nazwy, odnoszące się do utworu imitacyjnego, nie krępującego się jednak prawami, obowiązującemi fugę ścisłą, nie przeprowadzającego imitacji dokładnie i ustawicznie. Natomiast zdarzało się, iż preludjum miało formę włoskiej lub francuskiej uwertury, podobnie jak sonata, capriccio było identyczne z sonatą włoską.

Uwertura, rozpoczynająca suitę, była zwykle t. zw. *uwerturą francuską*, której formę utrwalił Lulli i jego następcy. Rozpadała się ona na trzy części. Pierwsza z nich miała tempo bardzo powolne, majestatyczne („grave“, „adagio“), takt cały i rytm punktowany (♩. ♪ ♩. ♪) fakturę na ogół homofoniczną. Ta część kończyła się kadencją dominantową. Część druga (w tonacji dominanty) stanowiła zupełny kontrast: przedstawiała się jako nierozwinięta fuga, wzgl. fugato, w tempie szybkiem, w takcie trójdzielnym, później także całym. Po zakończeniu na tonice następowała część trzecia, która niekiedy była opuszczona; zastępowało ją tylko kilka akordów w tonacji i tempie części pierwszej (coda), jeśli zaś — co zdarzało się dopiero w późniejszych czasach — wogóle ją dodawano, to w każdym razie była krótsza, niż część pierwsza. W miarę swego rozwoju uwertura francuska przybierała coraz większe rozmiary.

Włoska uwertura (włoska symfonja) była przeciwieństwem francuskiej. Imitacyjnego opracowania brak w niej, układ zaś trzyczęściowy obejmuje allegro (vivace) — andante (adagio) — allegro (presto). Ostatnie allegro bywało też niekiedy menuetem. Co do tego ogólnego układu, to poczynić można następujące spostrzeżenia. Pierwsze „allegro“ bywało dwu i trzyczęściowe. Część pierwsza kończyła się kadencją dominanty, albo też, jeśli allegro miało tonację mollową, kadencją dominantową tonacji odpowiedniej (durowej). Część druga rozpoczynała się dominantą, przeprowadzała motywy z części pierwszej. Część trzecia była powtórzeniem pierwszej z zakończeniem na tonice. „Andante“ było śpiewne, miało tonację jednoimienną (moll, wzgl. dur), albo odpowiednią i odbywało przy końcu modulację do części trzeciej, t. j. do drugiego „allegra“, w tempie szybkiem (vivace, presto) i charakterze tanecznym. — Włoska „sinfonia“ pojawia się w epoce Bacha na czele suity bardzo rzadko, raczej na jej końcu, podobnie jak ciaccona lub passacaglia.

W zakończeniu tych objaśnień należy nam wskazać na pewne mieszane typy suit. Riemann zwraca uwagę na to, że wprawdzie suity, poprzedzane przez preludjum, t. j. włoską sonatę, prawie z reguły trzymały się podanego poprzednio schematu: allemanda, courante, sarabanda, gigue, jednakże *francuski* kompozytor, Charles Dieupart, łączył około r. 1730 (!) uwerturę francuską z tymże schematem — coprawda w suitach fortepjanowych. Dziewiątą suitę niemieckiego kompozytora, Jana Schenck, rozpoczyna uwertura, kończy zaś capriccio, t. j. włoska sonata, zaś w trzynastej suicie poprzedza uwerturę preludjum, kończy zaś suitę — fuga (po gigue), allemandę zastępuje „gavotte en rondeau“ (Ten rodzaj gawotu znajdujemy w wielu ówczesnych suitach).

Wprawdzie już w XVII stuleciu znajdziemy suity bez form tanecznych — pisał je niemiecki kompozytor, Jan Petzold (1670), jednakże był to wyjątek. Im więcej nietanecznych form wchodziło w skład suity (już za życia Bacha), tem bardziej rozluźniał się jej organizm. Stało się to prawie równocześnie z zanikiem uwertury francuskiej.



Suity orkiestrowe Bacha zwane są uwerturami, nie zaś „partitami“ lub „partjami“, które to wyrażenie było wówczas w Niemczech w powszechnem użyciu. Laicy nazywali je „sonatami“. Nazwa suit Bacha pochodzi od uwertur, które je poprzedzają. Są to obszerne „uwertury francuskie“ w trzech częściach (andante — allegro — andante). Z tą formą zapoznał się Bach nietylko przez francuskich kompozytorów i swych niemieckich poprzedników i rówieśników; w szeroko rozgałęzionej rodzinie Bachów miała suita i francuska uwertura przedstawicieli, mianowicie: *Jana Bernarda Bacha* z Eisenach (1676—1749) i *Jana Ludwika Bacha* z Meiningen (1677—1741). Jest rzeczą dowiedzioną, że Jan Sebastjan kopjował ich kompozycje dla własnego użytku. Kosmopolityczny charakter suity, na którą składały się tańce różnych narodów, która jednakże była mimo wszystkiego w tej epoce kompozycją par excellence francuską, widoczny jest i u Bacha, jakkolwiek ten mistrz stara się uwydatnić swą narodowość przez to, że sięga do ludowej melodyki i nadaje fakturze instrumentalnej wszelkich cech muzyki niemieckiej. Bach staje na pograniczu między dawną a nową epoką, gdyż dawniejsze tańce zastępuje nowszymi. Allemandy nie znajdziemy w jego orkiestrowych suitach, courante pojawia się tylko w pierwszej, sarabanda tylko w drugiej.

Układ tych suit jest następujący:

I suita, C-dur: uwertura, courante, dwa gawoty, forlana, dwa menuety, dwa bourrée, dwa passepied.

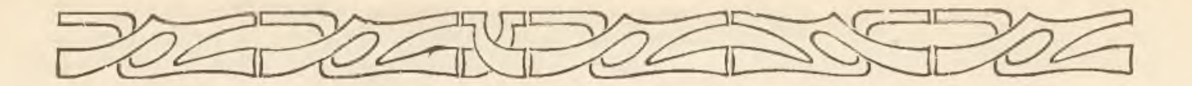
II suita, h-moll: uwertura, rondo, sarabanda, dwa bourrée, polonez wraz z duble, menuet, badinerie

III suita, D-dur: uwertura, arja, dwa gawoty, baurrée, gigue.

IV suita, D-dur: uwertura, dwa bourrée, gawot, dwa menuety, réjouissance.

Ton uwertur Bacha jest równie uroczysty i monumentalny, jak we francuskich suitach operowych. Gdy w r. 1830 Mendelssohn grał Goethemu uwerturę trzeciej suity Bacha, miał się Goethe wyrazić: „es gehe in Anfang darin so pompös und vornehm zu, dass man ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer grossen Treppe heruntersteigen, vor sich sehe“. Ten dworsko-uroczysty nastrój miał Bach sposobność poznać w Cöthen. Widać to zwłaszcza w obydwu ostatnich suitach, gdzie celem osiągnięcia uroczystszego i okazalszego, nieraz nawet pompatycznego charakteru posługuje się Bach ówczesną „wielką“ orkiestrą z użyciem trąb, z którego to powodu nazwano te suity „Trompetensuiten“. Ale już to, że Bach, jako człowiek, nie umiał być nienaturalnym i wszelka poza, choćby argumentowana pomysłowym gestem, była mu obcą, sprawia, że w tych uwerturach nie znajdziemy dumnego, „heroicznego patosu“, jaki jest właściwością Lully'ego i jego następców francuskich i niemieckich, patosu, którym nie gardził i Händel. Sztywność i sztuczność, oraz jakaś operowa „efektowność“, tak bardzo cechująca francuskich kompozytorów suit i uwertur, nie leżały w charakterze Bacha, zwłaszcza, że mimo całej monumentalności konturów przeważa u niego filigranowe i ozdobne opracowanie bogatej faktury kontrapunktycznej i prawie romantyczny charakter, co jest widoczne zwłaszcza w dalszych częściach suit. Zważyć należy, iż Bach nie napisał swych suit dla użytku dworu książęcego. Jest bardziej prawdopodobnem, że tylko dwie pierwsze suity powstały w Cöthen, dwie dalsze zaś były napisane dla lipskiego „Collegium musicum“ („Telemann'scher Musikverein“).

Już powyżej mieliśmy możność stwierdzenia, że suity Bacha cieszyły się w Lipsku popularnością nawet w drugiej połowie XVIII wieku. Kretzschmar czyni bardzo słuszne spostrzeżenie, iż miejscy muzykanci wykonywali tylko tańce ze suit. Uwertury były dla pospolitego ludu niewątpliwie zbyt trudne do zrozumienia, nietyle z powodu swej dworskości, ile raczej opracowania polifonicznego, zwłaszcza części drugiej. Kunsztownie opracowane były również i niektóre tańce; np. w sarabandzie z drugiej suity znajdziemy kanon w kwincie między głosami górnymi a basem — pierwsze bourrée z drugiej suity jest zbudowane na basso ostinato — głosy średnie posiadają wielką samodzielność, czego typowym, a może najtypowszym przykładem jest drugie bourrée z czwartej suity (partje skrzypcowe). Ale ten kunszt, może dlatego, że stoi na wyżynie sztuki kontrapunktycznej, nie przytłacza charakteru melodyjnego i rytmicznego tych tańców, nie ujmuje im nic z tej „sympatycznej przystępności“, która była celem Bacha, mimo że wszystkie tańce odznaczają się wytwor-



nością. Kunsztowność i wykwint opracowania nie były przeszkodą w rozpowszechnianiu, tak jak kunsztowne harmonje nie zmniejszyły popularności tańców Schuberta i Chopina, będących historycznym „pendent“ suit Bacha.

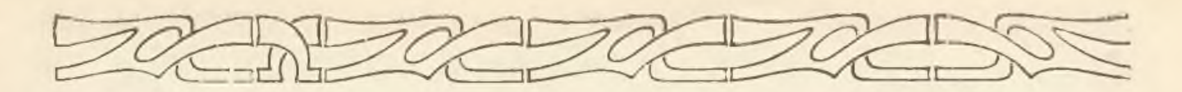
Kretzschmar wyraził się, że pierwsza suita orkiestrowa (C-dur), stosunkowo najmniej wybitna, „charakteryzuje raczej epokę, niż specjalnego mistrza“. Istotnie — tańcom Schuberta, Webera i Chopina przyznamy tę właściwość, że epoka, w której żyli, znalazła w nich swój wyraz; tańcom Bacha, Haydna i Mozarta zawdzięczamy zrealizowanie wizji rokoku z jego uroczemi „galanterjami“. Najpiękniejszym i najszczytniejszym ich wyrazem jest druga suita (h-moll) i drugie bourrée z suity czwartej (D-dur). Nie możemy się dziwić, iż jeden z najentuzjastyczniejszych wielbicieli Bacha, Herman Kretzschmar, wyraził się, iż „w tym kierunku nie prześcignął Bacha nawet Mozart“. Ileż specyficznie rokokowej wytworności, owianej wpływem dostojnej kultury francuskiej, znajdziemy w „badinerie“ (II suita) lub „réjouissance“ (IV s.), którą istotnie „dorzucił“ Bach do serji tańców, aby czar rokoku znalazł pełnię wyrazu. Bach wypominał swemu synowi, Filipowi Emanuelowi, zbyt wielkie przejęcie się „stylem eleganckim“ („der galante Stil“); a jednak — jak Kretzschmar podnosi — w suitach orkiestrowych „poznajemy twórcę pasji Mateusza i protestanckiej kantaty ze strony rzadkiej, jako doskonałego znawcę i odtwórcę ducha dworskiego i manier, jako światowca, który umiał opanować etykietę dworską aż do najniepozorniejszych pàs“.

Podobnie, jak Chopin, uszlachetnił Bach formy taneczne i podniósł je do wysokiej wyżyny artystycznej, do poziomu idealnej muzyki tanecznej dzięki nieskończonej doskonałości opracowania, które nie naruszyło nigdzie ani rytmiki, ani charakteru, właściwego tańcom, kultywowanym przez Bacha. Jeśli u Chopina tańce wznoszą się często do wyżyny obrazków rodzajowych (niekiedy na tle przyrody), to nic innego nie możemy powiedzieć i o tańcach Bacha, które, ujęte w suitę, są jakby muzycznem pendant do malarskich cyklów mistrzów rokoka (Laucret, Watteau, Lavreince, Moreau, St. Aubin i t. d.). Gobelinowy koloryt, niekiedy ożywiony silniejszą barwą, mającą na celu podkreślenie pewnych ważniejszych szczegółów — to jakby wskazówka dla określenia kolorytu orkiestry Bacha, w której kwintet smyczkowy jest tłem, a niekiedy wszystkiem. Ten koloryt ma czasem znaczenie prawie programowe, co dziś możemy wypowiedzieć daleko śmielej — dzięki badaniom Andrzeja Pirro i Alberta Schweitzera.

Do kwintetu smyczkowego dodaje Bach fagot, dwa lub trzy oboje, dwie lub trzy trąbki i kotły — niekiedy i flet. Trąbki wyrzucają w uwerturze szumne fanfary. Niekiedy kwintet smyczkowy milknie, aby zespół fagotu i dwuch obojów mógł spełnić zadanie sielankowego concertina Typowym przykładem jest drugi menuet, a w wyższym stopniu drugie bourrée z czwartej suity, gdzie dwa oboje śpiewają tercjami tęskną i pełną pożądania melodję, której sekunduje w roli obserwatora i doradcy fagot, w średnich głosach szumią szesnastkowe figury skrzypiec, jakby szmer wodotrysku i starych drzew parkowego lasu...

Ileż finezji, gracji, a nawet kokieterji, połączonej z wytworną elegancją znajdziemy w drugiej suicie (h-moll) w koloraturach i biegnikach fletu, dodanego do smyczkowej orkiestry! Niewiele dzieł, napisanych po Bachu, posiada tak po wirtuozowsku i zarazem poetycznie zużytkowanych partji fletowych. Może koncert Mozarta na flet i harfę z tow. orkiestry... A gdzie podniosły nastrój i chwila uroczystej zadumy opanowują umysł wielkiego poety-muzyka, tam zrównoważone, spokojne barwy i linje kwartetu smyczkowego, opartego na ciemnych konturach kontrabasu, tchną głęboką poezją refleksji. Arję z trzeciej suity, rozpowszechnioną w niestylowej przeróbce przez W. Burmestra, nazwał Kretzschmar „pieśnią wieczorną“.

Koloryt orkiestry Bacha w suitach jest ożywiony przez kontrasty pomiędzy całością zespolu i grupami, przez częste występowanie partji solowych i djalogi, również małe zespoły dętych instrumentów w triach lub nawet całych tańcach (zazwyczaj fagot i dwa oboje). Że Bach nie posługiwał się barwą instrumentalną dla samej barwy, dla samego kolorystycznego efektu, lecz że czynił to z głębszym podkładem myślowym, tego dowodzą instrumentalne partje w kantatach, pasjach i innych dziełach wokalno-instrumentalnych, gdzie także słowo ma wpływ na wybór barwy. Mimo wielkiej polifonji orkiestra Bacha posiada świeży i piękny koloryt, a wiele innowacji,



przypisywanych powszechnie klasykom drugiej połowy XVIII wieku, znajdziemy już w orkiestrze Bacha, mimo, że jest to w zasadzie orkiestra z brzmieniem, wzorowanem na organach, jak jeszcze będzie o tem mowa w osobnym rozdziale tej pracy. Do zalet kolorytu przyłącza się jeszcze bezprzykładna zdolność urozmaicania i przekształcania faktury kontrapunktycznej, jaka jest najwłaściwszem dominium Bacha i przychodząca w pomoc kontrastom, wywoływanym bądź przez odpowiedni układ tańców, bądź przez niezwykle pomysłowe posługiwanie się „ostinatami" i „doubles". Przeczysty styl tematów, bogactwo harmoniczne, zwłaszcza w zakresie nut harmonicznie obcych, używanych tak oryginalnie, że możnaby je nazwać „typowo bachowskiemi", — oto inne wysokie zalety suit orkiestrowych Bacha.

Która z nich dzierży palmę pierwszeństwa, trudno rozstrzygnąć — zapewne nie pierwsza. Może rodzajem wyroku będzie to, że Mendelssohn, nosząc się z zamiarem przywrócenia do nowego życia dzieł orkiestrowych Bacha, wykonał na początek i po raz pierwszy może od śmierci wielkiego mistrza jego trzecią suitę z orkiestrą lipskiego „Gewandhaus'u" (w r. 1838), budząc zachwyt Schumanna. Wybitny badacz Bacha, Alfred Heuss, wskazując na zaniedbanie czwartej suity na rzecz trzeciej (głównie z powodu popularnej już arji), oświadcza się za czwartą, przyznając jej „pod wielu względami" pierwszeństwo. Ponieważ jednak obydwie są do siebie bardzo podobne w charakterze, a nawet co do niektórych motywów, przeto sądzę, że odnosić się będziemy do nich z równem nabożeństwem. Lepszych suit orkiestrowych nie napisano przed Bachem, późniejsze zaś (np. suity Lachnera, Bizeta, Griega, Czajkowskiego, Saint-Saënsa, Masseneta) już obecnie straciły wiele ze swej świeżości. Rzec można, iż nigdy od czasów Bacha nie wzniosła się suita na ten wysoki poziom artystycznej powagi, gdyż żadnemu z kompozytorów nie udało się osiągnąć idealnej harmonji między treścią a środkami; suita nowsza ma prawie bez wyjątku tendencję ku „Unterhaltungsmusik". Dopiero „suita w starym stylu", suita „romantyczna" i „baletowa" M. Regera wnoszą ożywcze pierwiastki w orkiestrową suitę dni dzisiejszych. Reger uczynił to niewątpliwie pod wpływem swego arcywzoru, Bacha, którego suity orkiestrowe opracował w czteroręcznym układzie fortepjanowym (Ed. Peters), zachowując wiernie właściwości faktury bachowskiej.

(C. d. n.)

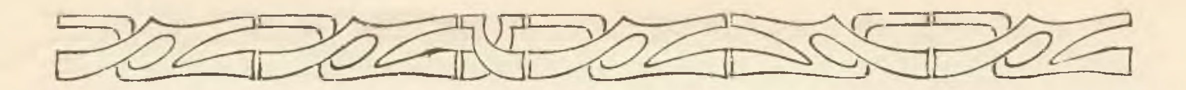
WALTER GEORGII.

Styl fortepjanowy „ostatniego" Beethovena.

Wyrażenie „ostatni Beethoven" nie należy do czasów najnowszych; weszło ono w użycie wkrótce po śmierci Beethovena i posługiwano się niem już w czasach romantyzmu, jak np. Schumann w swych pismach. Pod tem wyrażeniem rozumiemy utwory, przypadające na ostatnią dobę twórczości Beethovena, t. j. na okres czasu od r. 1814 lub 1815 aż do jego śmierci (1827).

Gdy chodzi o wykazanie stylu fortep. tego okresu, można śmiało poprzestać na pięciu ostatnich sonatach. Jest jeszcze jedno Beethovena późniejsze dzieło, o którem dziwnie rzadko się wspomina, a które nietylko ze względu na olbrzymie rozmiary, lecz i dzięki niezwykłej głębi swej treści godne jest stanąć obok tych sonat, dzieło, z którem porównać możnaby jedynie Bacha „Goldberg—Variationen", mianowicie 33 warjacje na temat walca Diabelli'ego op. 120. Ponieważ jednak pod względem stylu wykazują one ten sam charakter, co wyżej wymienione sonaty, więc powoływać się na nie będziemy w tych tylko wypadkach, gdy będą mogły służyć do wyjaśnienia właściwości ostatniego stylu Beethovena. To samo dotyczy należących do tegoż okresu „Bagateli" i wreszcie „Ronda a capriccio", zwanego „Wściekłość z powodu zgubionego grosza".

Wiadomo, że formę nowszej sonaty znajdujemy już gotową u Haydna. Beethoven mógł od niego ją przejąć bez dalszych zmian. Ale gmach, który wzniósł na tych podstawach, pod względem rozwinięcia i udoskonalenia wybujał wysoko po nad



to wszystko, co w dziedzinie sonaty fortepjanowej stworzył Haydn i Mozart. Naturalnie, że nie od razu w pierwszych sonatach; gdyż w twórczości Beethovena można przeprowadzić długą i niezmiernie bogatą linję rozwoju, on zaś tak usilnie i bez wytchnienia pracował nad sobą, że trudno dziwić się, iż między pierwszymi utworami a ostatnimi leży cała przepaść.

Przypatrzmy się najpierw zewnętrznemu rusztowaniu wymienionych sonat. Ilość części waha się między 2, 3 i 4: cztery części ma op. 106 i 110, trzy części op. 101 i 109, dwie części op. 111. Ograniczenie się do dwuch części znajdujemy również u Haydna i Mozarta; u Beethovena 2 cz. mają także op. 49, 53, 54, 78 i 90. Trzyczęściową budowę sonaty klasycznej należy uważać za normalną. Cztery części wprowadził Beethoven zaraz do pierwszej swej sonaty fortepjanowej, podczas gdy Haydn i Mozart, którzy czteroczęściowość zastosowali w symfonjach, nie uczynili tego w sonatach. Więcej części nie wprowadza już Beethoven do sonaty, choć w ostatnich kwartetach liczbę tę przekroczył.

Wzajemne ustosunkowanie części przedstawia w ostatnich utworach B. niezwykłą różnorodność. Jak wiadomo, menueta zastępuje w późniejszych dziełach zawsze scherzo lub część, mająca charakter scherza. Stanowią one, o ile są użyte, zawsze drugą część sonaty, a nie trzecią, jak dawniej [1]). Z innych form występują: krótki temat z warjacjami [2]), fugi [3]) i, naturalnie, właściwa forma sonatowa [4]). Zwracają tu uwagę krótkie przeróbki (oprócz op. 106) i niewykorzystanie drugiego tematu w op. 101, I. Możnaby to poczytywać za pewną oznakę atawizmu, gdyż są to cechy pierwotnej sonaty z początków XVIII-go stulecia. Szeroko prowadzone, samodzielne Adagio mamy tylko w op. 106; w zestawieniu z wcześniejszymi utworami jest to również szczegół charakterystyczny.

Jeżeli już we wcześniejszych sonatach Beeth. spotykamy się z figurami o wyraźnie uwydatnionym charakterze, to w ostatnich widzimy niewyczerpane opanowanie i bogactwo środków technicznych, właściwe tylko genjuszowi, który panuje z całą świadomością nad materjałem twórczym. To bogactwo spotkamy na każdym kroku, gdy z kolei przejdziemy do szczegółów traktowania poszczególnych części.

Powolny wstęp po raz pierwszy w literaturze naszej znajdujemy w „Patetycznej"; znika on w dalszych opusach i dopiero występuje w op. 53, przyczem odgrywa często poważną rolę. Wstęp taki zarówno w sonacie op. 53 (poświęconej Waldsteinowi), gdzie zastępuje większych rozmiarów Adagio, jak i w op. 101, poprzedza część ostatnią sonaty. Siła napięcia, jaką posiada zazwyczaj taki wstęp, szczególnie uwydatnia się w op. 111. Główną tonację zastępują tu tajemnicze modulacje, od dominanty prowadzi potężne, przypominające bicie w kotły crescendo wprost już do głównego tematu. Wstęp do ostatniej części op. 106 ma za cel połączenie tej części z poprzedzającą, albowiem nietyle tematycznie, ile psychologicznie wiąże się ona z nią bezpośrednio: Adagio, początkowo płynące w sferach nadziemskich, nabiera wraz z wstępującą tonacją B-dur świadomej zwycięskiej mocy i tak charakterystycznego beethovenowskiego optymizmu.

Odczuwał tedy Beethoven potrzebę ściślejszego łączenia z sobą poszczególnych części sonaty. Za przykład, który to potwierdza, może służyć fragmentaryczne wystąpienie głównego tematu pierwszej części przed ostatnią częścią w op. 101, sposób, który w następstwie znalazł licznych naśladowców (Mendelssohn i in.), a także cała sonata op. 110 [5]) Tego rodzaju wyraźna łączność uwydatnia się rzadko we wcześniejszych sonatach. W równie ścisłym wewnętrznym związku, jakkolwiek bez zewnętrznego uwydatnienia, powstają dwie pierwsze części op. 109 i obie z op. 111. Reinecke [6]) wskazuje na jedyny u Beethovena wypadek użycia we wszystkich

---

[1]) op. 101, 106, 110.

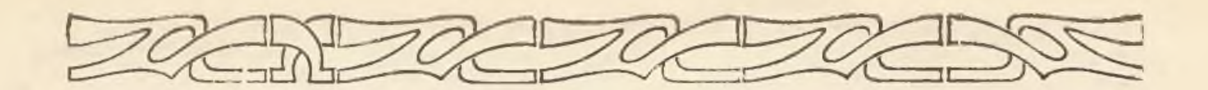
[2]) op. 109 i 111.

[3]) op. 106 i 110.

[4]) op. 101, I i III; 106, I; 109, I, II; 110, I; 111, I. Cyfry rzymskie oznaczają część sonaty.

[5]) Por. odpowiednie uwagi Bülowa.

[6]) „Sonaty fortepjanowe Beethovena", str. 103 ff.



czterech częściach op. 106 ruchu tercjami. Już u Ph. E. Bacha w wielu sonatach jedne części powtarzały się w drugich [1]); pod tym względem był on o wiele śmielszy i bardziej postępowy aniżeli Haydn i Mozart.

Dążenie do utrzymania wzajemnego wewnętrznego związku między poszczególnemi częściami uwydatnia się jeszcze wyraźniej w ostatnich kwartetach Beethovena i podjęte przez romantyków, doprowadziło do zupełnego zlania się części ze sobą, a w muzyce orkiestrowej do poematu symfonicznego. W muzyce fortepjanowej najwybitniejszym utworem pod tym względem jest sonata h-moll Liszta. Cały ten rozwój zawdzięczamy ostatnim dziełom Beethovena. Niesłychana swoboda, z jaką Beethoven się obraca w dziedzinie form, uwydatnia się głównie we właściwej *formie sonatowej*, która traktowana jest tak różnorodnie i z taką fantazją, że trudno ją wogóle rozpoznać. Są części ściśle odpowiadające danemu schematowi, ale za to posiadają rozszerzone ramy, jak np. op. 106, I. Przejście od pierwszego do drugiego tematu bardzo się tu szeroko zarysowuje, wprowadzając tematy drugorzędne, z jakimi się możemy spotkać już we wcześniejszych dziełach. Drugi temat jest w G-dur, a cała grupa tematyczna kończy się w G-dur, stanowiąc niezwykłe pendant do wielkiego Tria w B-dur op. 97. Coda, podobnie jak w ostatniej części op. 101, jest niezmiernie długa; zawiera nowy temat, który śpiewnością przewyższa jeszcze temat drugi. Stanowi ona w repryzie właściwie małą, w sobie zamkniętą przeróbkę; to samo stosuje się do przejścia od pierwszego do drugiego tematu. Wszystko to spotykamy już w dawniejszych symfonjach, w sonatach zaś rzadko i szkicowo. Drugi temat w przeróbce nie występuje wcale, podobnie jak i w pozostałych czterech sonatach. Op. 106, pomimo swych rozmiarów, robi wrażenie wyraźnego rozczłonkowania. Scherza lub części, które je zastępują, są zgoła odmienne od dawniejszych: scherzo op. 106 miknie wprost widmowo w tempie presta, w niespokojnym, zmiennym wyrazie; scherzo op. 110 ma w sobie coś surowego i gniewnego. Wesołego humoru w ostatnich sonatach niema ani śladu, z wyjątkiem końcowych taktów op. 101, III.

W częściach o tempie powolnem melodja rozwija się szeroko [2]). Tematy bardzo często występują akordowo [3]). Charakter pieśni prawie zupełnie znika, a zastępuje go bardziej skomplikowana treść. Skłonność Beethovena do nadziemskości, mistycyzmu występuje tu z taką siłą, jak nigdy przedtem. W jaki sposób to wrażenie uzmysławia się, sprobuję wykazać poniżej przy rozpatrywaniu harmoniki.

O różnorodności części końcowych już wspomniałem. Poświęcę tu jeszcze słów kilka dwom fugom końcowym z op. 106 i 110.

Poza formą posiadają one wybitnie subjektywny charakter, nie mniejszy, niż inne części; w nich stosuje Beethoven augmentację i diminucję tematów, odwrócenia tychże, stretty, orgelpunkt i t. d.

Fuga op. 106 świadczy o potężnej, napoły gwałtownej, napoły radosnej sile i monumentalnym rozmachu, i jest ciągłem, raz tylko przez łagodną część środkową przerwanem, wzmaganiem się, i wyposażona jest w pompatyczne zakończenie, jedynego w całej twórczości Beethovena. Jeśli można w tej fudze dostrzedz jeszcze ślady mozolnego opracowania, to wrażenie to znika całkowicie w skąpanej w poezji fudze op. 110; po części Arioso, które w miękkim, rozpływającym się rytmie wyraża nieukojony, zda się, ból, przynosi ściśle się z niem łącząca fuga, o równomiernie płynącym, a jednak mocno zarysowanym rytmie, oswobodzenie i wyzwolenie, coraz większą jasność i pewność, i kończy się wybuchami radości. Godnemi uwagi są krótkie zakończenia sonat tego okresu, z wyjątkiem op. 106. Op. 109 i 111 kończą się nawet na słabej części taktu.

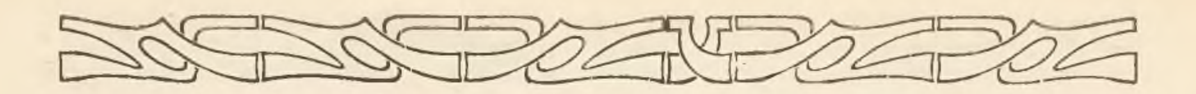
Z kolei rzeczy przyjrzymy się budowie okresów, rytmice, harmonice, kontrapunktyce i melodyce. I w budowie okresów zaznaczają się w stosunku do czasów dawniejszych przejawy o wiele bardziej złożone. Już rzadko kiedy można je dzielić na dwa razy po dwa takty, lub cztery razy po cztery; natomiast mamy tu wstawki,

---

[1]) 2 sonata F-dur z pierwszego zbioru „Für Kenner und Liebhaber“; 5 zbiór, 1 sonata e-moll i inne.

[2]) Takie szerokie łuki melodyjne zdarzają się i w częściach o szybkiem tempie, naprz. główny temat op. 110, I.

[3]) op. 106, III; 109, III; 111, II.



przystawki i to, co Breithaupt nazywa „Vorhänge“ [1]. Budowa okresów i rytmicznie swobodne figury częstokroć przenikają się wzajemnie [2], a widzimy również unikanie [3] zwykłego użycia kadencji [4]. W scherzu op. 106 znajdujemy siedmiotaktowe okresy, co bądźcobądź jest rzadkością u Beethovena. Również rzadko spotykamy progresje; charakterystycznem zwłaszcza jest, że i pod tym względem op. 106 stanowi wyjątek [5]. Ważną rolę grają synkopy [6]. Jako przykład służyć może op. 101, I, gdzie sposób synkopowania przypomina Schumanna, zwłaszcza co się tyczy synkop bez wszelkiego akcentowania ciężkich części taktu w Codzie, użytych w przejściu z taktu do taktu [7].

Część, o której mowa, ma charakter romantyczny, podobnie jak i druga część op. 90, którąby można uważać za zapowiedź Mendelssohna. W op. 90 i 101 Beethoven, oprócz włoskich oznaczeń tempa, zamieścił i niemieckie. I to przejął od niego Schumann, chociaż Beethoven już w op. 106 powrócił do dawnego zwyczaju. Gdy mowa o rytmice wspomnieć jeszcze należy o dramatycznym efekcie generalnych pauz [8]; podobny efekt wywołują również częste fermaty. Niezwykłe oznaczenia taktowe zawiera op. 111, II, mianowicie $^{9}/_{16}$, $^{6}/_{16}$, $^{12}/_{32}$.

Najciekawszą jednak stroną tych arcydzieł jest ich harmonika. Jest ona częstokroć dominującym pierwiastkiem, któremu ustępuje miejsca melodyka. Miejsca takie, jak np. początek op. 110, III, albo jeszcze bardziej P. strona 531, takt 9—12 [9], mają koncepcję nawskroś harmoniczną, nie melodyjną.

Głównie u Händla, ale także u Haydna i Mozarta stoi strona melodyjna na pierwszym planie. Beethoven bliższym jest w danym wypadku Bachowi. Przytoczony wyżej, jako przykład, ustęp z op. 106, III pod względem dźwiękowym jest przepięknym, ale takie miejsca nie spotykają się zbyt często. Owszem strona dźwiękowa ostatnich tych utworów ma w sobie coś surowego, ascetycznego, to, co przed nim spotyka się tylko u Bacha, a po nim u Brahmsa; w tem odnajdujemy największe podobieństwo tych „trzech wielkich B.“ Za wspólne podłoże tego zjawiska uważam znaczną rolę, jaką u tych mistrzów gra abstrakcyjne, transcedentalnie skierowane wyobrażenie w twórczości i świadome lub nieświadome dążenie nadania temu wyobrażeniu wyrazu czystego, wyzbytego z wszelkiego materjalizmu. Wskutek tego często nie frapuje nas specyficznie dźwiękowe piękno, do którego zawsze domieszać się musi pył ziemi i które w dodatku zwraca specjalną na siebie uwagę. Ażeby to wyraźniej unaocznić, przytoczę, jako przykłady wręcz odmienne, Chopina i Liszta, których myśl rodzi się w dźwięku i żyje duszą instrumentu. Do tej kategorji należy też znaczna część współczesnych symfonistów. Tego rodzaju rozróżnianie dwuch odmiennych kierunków nie przesądza, oczywiście, wartości każdego z nich.

Wyżej zaznaczone wrażenie tajemniczości i mistycyzmu wypływa głównie z częstego stosowania najdalszych rejestrów dźwiękowych, a surowość lub — jeśli można użyć tego wyrażenia — antidźwięczność wskutek jednoczesnego użycia tych odległych rejestrów. Wrażenie to wzmaga się jeszcze, gdy takie miejsca występują dwugłosowo [10], lub gdy w najniższym basie użyte są tercje, kwarty i seksty, interwale, które, począwszy od wielkiej oktawy w dół, brzmią jak dysonanse, choć teoretycznie uważane są za

---

[1]) Wyrażenie R. Breithaupta („Natürliche Klaviertechnik“, I, 3 wyd., str. 499). Terminu technicznego niema. Porów. op. 106, III, gdzie właściwy temat zaczyna się od 2-go taktu: pierwszy dodał Beethoven dopiero później.

[2]) Op. 109, I; Bagatela op. 126 № 1 i inne.

[3]) Op. 110, I, 2 temat.

[4]) „Kadencja“ tu w znaczeniu połączenia dominanty z toniką.

[5]) Już od 5-go taktu, potem szczególnie od 8-go po wejściu 2-go tematu i w całej pierwszej połowie przeróbki.

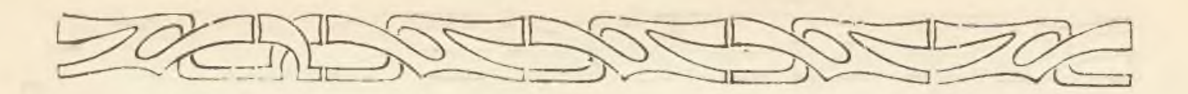
[6]) Odczucie podniecenia i pewnego wzburzenia przed ostatnim powrotem głównego tematu w op. 106, III; op. 111, II, 4 warj.: op 110, II Trio; op. 110, III powtórzenie Arioso w g-moll.

[7]) Schumann, Faschingsschwank, op. 28, I, 1 temat poboczny w Es.

[8]) Op. 106, I zakończenie grupy tematycznej: op. 110, III zakończenie części głównej: 13 warjacja na temat Diabelli'ego; Bagatela op. 126 № 2, druga część i t. p.

[9]) B. strona 46, takt 2—5. P. oznacza w tym i w innych następnych razach dwutomowe wydanie Petersa, a B. — piąty, przez Bülowa opracowany tom w wydaniu Cotta.

[10]) P. str. 576, takt 10 i str. 608, wiersz 5 (B. str. 99, takt 1 i str. 138, wiersz 2).



konsonanse [1]). Ten sposób pisania w utworach dawniejszych napotykamy tylko w pojedyńczych i dość rzadkich wypadkach [2]). Zjawia się on w miejscach śpiewnych, jakkolwiek fortepjan w najdalszych rejestrach nie może wcale oddać śpiewności. W takich razach musi, oczywiście, wrażeniu akustycznemu dopomódz fantazja słuchacza [3]).

Gdzie jednak Beethoven nie stosuje tych odległych regjonów jednocześnie, lecz w pewnych odstępach czasu, tam osiąga niezwykłe i jedyne w swym rodzaju efekty kontrastu, jak np. w niesłychanej na owe czasy 4 warjacji op. 111 II. Doznajemy wrażenia, jakbyśmy nagle z najgłębszych ciemności wydostali się w jakąś wizyjną jasność.

Wogóle znajdujemy u Beeth. niezwykłe bogactwo niespodziewanych zwrotów, przyczem posługuje się Beethoven nader chętnie enharmonicznemi przemianami [4]). Są to albo śmiałe modulacje, albo nagłe zwroty, np. zmiana *b* na *h* w zakończeniu op. 106 II [5]). Obok tego jednak mamy i powolne modulacje, na rozległych przestrzeniach; np. przeróbka pierwszej części sonaty B-dur dość długo trwa w H-dur, a nawet raz dotyka ces-moll. Swobodnie pod względem modulacyjnym postępuje Beethoven w repryzie pierwszej części sonaty As-dur, gdzie grupa pasażowa i drugi temat występują w E-dur. Bülow zwraca uwagę na oryginalny rodzaj modulacji: pojedyńcze głosy występują półtonami, aż wreszcie dochodzą do pożądanej tonacji [6]). Śmiałość w użyciu opóźnień i alteracji stwierdzona jest przykładem: co do opóźnienia — tematem pobocznym w C-dur z Ronda a capriccio [7]), co do alteracji — 20-tą warjacją na temat Diabelli'ego.

Nadzwyczaj wyraźnie uwydatnia się w omawianych utworach upodobanie Beethovena do stylu polifonicznego. I tu. i to nietylko w głębokości jego harmoniki, odnajdujemy nić, prowadzącą wstecz do Bacha. W dziełach młodzieńczych tego upodobania nie widzimy: tam wyczuwamy ducha Filipa Emanuela, dopiero w późniejszym wieku zbliżać się zaczyna Beethoven do zgoła inaczej ukształtowanego świata Jana Sebastjana.

Że części końcowe op. 106 i 110 są tylko fugami, jużeśmy o tem wspomnieli. Ale i przeróbka op. 101 III jest niczem innem, jak fugą, jakkolwiek z dość niezwykłemi odpowiedziami; w przeróbkach op. 106 i 111 mamy krótkie fugata, 24 warjacja na temat Diabelli'ego składa się z fughetty, a 32-ga z podwójnej fugi.

Ale nawet gdy nie chodzi o fugi lub fugata spotykamy się z kontrapunktyką [8]). Warjacje na temat Diabelli'ego pełne są pomysłów imitacyjnych; kombinacje tematyczne, do jakich okazał później tak wielkie upodobanie Brahms, tkwią nieraz głęboko ukryte [9]). Nawet takie drobiazgi, jak „Bagatele", są częstokroć kontrapunktycznie ukształtowane.

Melodyka jest również wielostronna, jak harmonika. I pod tym względem wyczerpał Beethoven najróżnorodniejsze możliwości. Mówiliśmy już o tematach szeroko prowadzonych. Ale często zdarzają się też, wręcz odwrotnie, wypadki jak najzwięźlejszej postaci motywów. Najpiękniejszym tego przykładem jest początek op. 109 I. Ten typ motywu, przypominający się w całej części, składa się tylko z dwuch nut, przyczem nie należy zapominać, że mamy tu odzwierciadlenie akordowo przedstawionego tematu. Na początku trzeciej części op. 110 melodja przechodzi w recitativ. Nie jest to jednak jedyny poprzednik słynnego orkiestrowego recitativu w Dziewiątej, ale spotykamy to dość często w starszej literaturze, mianowicie u J.

---

1) P. str. 532, ostatni takt i ff. (B. str. 48, wiersz 1).

2) Dalsze przykłady: P. 522, takt 16 ff. (B. s. 35, takt 7 ff.); P. 559, w. 1 (B. 77, w. 3); P. 573, wiersz 4 (B. 95, takt 3); dalej końcowe takty Bagateli op. 126 № 1 i inne.

3) Por. też Brahmsa sonatę op. 5 I, początek repryzy.

4) Por. uwagę ostatnią na poprzedniej stronie; cudowne modulacje mamy też w początkowych taktach op. 110 III, op. 106 III, takty 13 14.

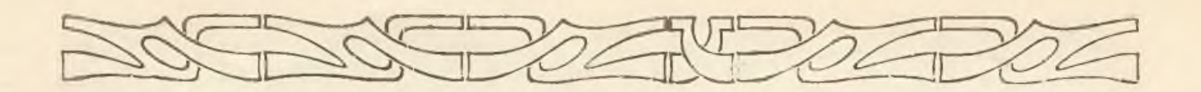
5) P. 512, takt 7 (B. 24, takt 21); 22 warj. Diabell. takt 10/11.

6) Przejście od 32 do 33 warjacji Diabelli'ego; podobnież 22 warjacja, 2 część, pochody: h cis dis e, h cis d e, h c d e.

7) B. strona 229, cztery ostatnie wiersze.

8) Por. 5 warjację op. 109 III i kanony w Trio drugiej części op. 101 i 106.

9) W P. 513, ostatni takt (B. 26, takt 20) głos górny występuje jako diminucja poprzedniego basu.



Krügera [1]), J. K. F. Fischera [2]), J. Kuhnau'a [3]) (wszyscy około r. 1700) i w Fantazji chromatycznej J. S Bacha. Również F. E. Bach stosował to w jednej z sonat fortepjanowych z roku 1742 oraz w późniejszych utworach; posługiwanie się wstawkami w formie swobodnych kadencji i przeplatanie części szybkich fragmentami w formie Adagio nie było mu nieznanem. Beethoven zastosowuje recitativ już w sonacie op. 31 № 2, I. Nie trzeba dodawać, że ma to na celu specjalne upostaciowanie wyrazu. Tu należy też wymienić przerywanie linji melodyjnej przez pauzy w op. 110 w miejscu, gdzie po fudze powraca Arioso, co robi nader wymowne wrażenie przerywanych westchnień.

Partje lewej ręki, wzorem Haydna, prowadzone są po części starannie pod względem melodyjnym i mają wybitne znaczenie [4]) Cechą charakterystyczną, po której trudno byłoby nie poznać ostatnich utworów B., stanowią wspaniałe figuracje, któremi Beeth. bogato ozdabia przy powtórzeniu linję melodyjną [5]). Te subtelne urozmaicenia są bardzo dalekie od sztuczek wirtuozowskich, oddają raczej najwyższy stopień wyrazu. Wszelkich naleciałości zewnętrznych unika Beethoven coraz bardziej, ozdobniki znikają prawie zupełnie, pozostały z nich tylko, używane po dziś dzień, tryl i acciacatura (Vorschlag). Sprzeczne z tem, co mówię, mogłyby wydawać się często napotykane drobne kadencje, pasaże i arpedżja, w rzeczywistości jednak doskonale dostrajają się do ogólnego tła i mają charakter bardzo poetyczny, więc też i wykonywać je trzeba w ten sposób, bynajmniej nie z błyskotliwem wirtuozostwem [6]).

Są to miejsca nawskroś forfepjanowe. Nie można twierdzić, jakoby styl fortepjanowy ostatniego okresu twórczości Beethovena wykraczał poza granice instrumentu. Niejedno miejsce, w którem tak jest istotnie, przytoczyłem powyżej, a temat w rodzaju I-szego Allegra op. 111 ma w swem unisono niewątpliwie charakter symfoniczny. Ale dlatego właśnie, że Beethoven w wielu razach wymagał od fortepjanu najdalej sięgających możliwości, wzbogacił i posunął znacznie technikę i skalę wyrazu instrumentu, a że zajmował się czysto fortepjanowemi zagadnieniami, dowodzą tego wymownie warjacje na temat Diabelli'ego, obfitujące w tego rodzaju problemy bardziej jeszcze od sonat.

Na zakończenie powiedzmy słów kilka o stosunku, w jakim pozostają ostatnie sonaty do ostatnich symfonji. Gdy je porównamy, okaże się, że sonaty, prócz op. 106, stanowczo mają bardziej subjektywny i improwizacyjny charakter. Jak tego dowodzą notatki, pomysły do symfonji, od chwili, gdy się zrodziły, do ostatecznego ukształtowania, podlegały przeważnie znaczniejszym przeobrażeniom. Beethoven pracował nad niemi o wiele dłużej i nigdy nie oddawał się w nich tak bezpośredniemu subjektywizmowi. Podziału na cztery części ściśle przestrzega i w symfonjach [7]); dziwne to, zaiste, dlaczego tak długo po jego śmierci trwało panowanie tej zasady w literaturze symf., gdy w swych ostatnich sonatach B. sam torował już nowe drogi bardziej nowożytnemu traktowaniu formy. W tych dziełach mamy rzeczywiście zdumiewające przeszacowanie wszystkich wartości: twórczą wynalazczość, która przedtem wobec roboty tematycznej odgrywała podrzędną rolę [8]), a teraz występuje na pierwszy plan, oraz przeróbkę [9]), która w sonacie klasycznej do beethovenowskiego II go okresu była właściwie osią utworu, a którą on sprowadził pod względem rozmiarów i znaczenia do zarodkowego stadjum rozwojowego, w jakiem się znajdowała w pierwszych

---

1) W tokacie, przeznaczonej na pedał.

2) W jego preludjach.

3) W sonatach biblijnych (Smutek Saula).

4) Op. 109 II, przeróbka i repryza: III, 3 i 4 warjacje. Wszędzie tu bas tematu przeniesiony jest do głosu górnego.

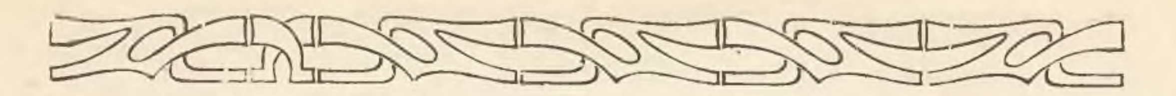
5) Por. wolne części op. 106 i 111, ostatnią warjację na temat Diabelli'ego i Bagatelę op. 126 № 3.

6) Op. 101 III, przed powrotem tematu z I części: zakończenie 32 warjacji na temat Diabelli'ego; Bagatele op. 119 № 6 i op. 126 № 1 i 3: op. 96 IV (sonata na fortep. i skrzypce).

7) Z wyjątkiem burzy w Symfonji pastoralnej.

8) W dawniejszych czasach aż do Bacha i Händla tematy miały fizjognomję bynajmniej nieindywidualną: pogląd, że nie chodzi o temat, lecz o sposób jego opracowania, doprowadził do tego, że zapożyczano tematu od innych kompozytorów. Jakże się czasy zmieniły! Dziś tego rodzaju „pomysły“ są karane prawnie.

9) Mianowicie w op. 101, 109 i 110: op. 111 ma stosunkowo krótszą przeróbkę.



czasach swego powstania. A pomyślmy, co to znaczy: ten człowiek, który stworzył około stu dzieł w formie sonaty, odziedziczonej po Haydnie i Mozarcie, i doprowadził tę formę do szczytu doskonałości, po takiem tytanicznem dziele w ostatniem dziesięcioleciu swego żywota przeinacza znów wszystko i tworzy nowe, na dawniejszych oparte wzory, które wytknęły kierunek rozwojowy całemu XIX stuleciu. Jest to czyn, który nieugiętej naturze Beethovena wystawia chlubne świadectwo. (Tłum.)

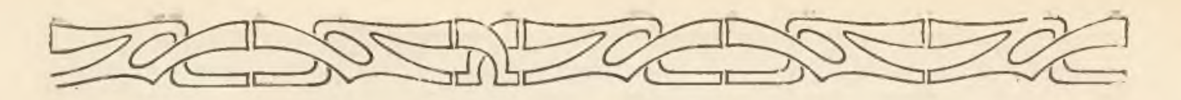
Doroczne popisy szkół muz. warszawskich.

(Warszawskiego Instytutu głuchoniemych i ociemniałych; Szkół gimnastyki rytmicznej p. J. Mieczyńskiej i p. F. Kutnerówny; uczennic profesorki śpiewu p. Józefiny Szlezygierówny; egzamin - popis na kursach muzycznych im. Chopina; szkoły śpiewu p. Marji Sobolewskiej).

= Dnia 1 czerwca odbył się popis muzyczny w Instytucie głuchoniemych i ociemniałych. Klasy muzyczne tego instytutu pozostają pod zasłużonym kierunkiem artystycznym p. Cymbalińskiego. W popisie brały udział klasy pp.: Cymbalińskiego, Jundziłła, Rettiga, Astachowa, Waghaltera i Sznappera. Popis rozpoczął chór mieszany klasy prof. Cymbalińskiego doskonałem odśpiewaniem „Ruin“ Moniuszki. Następnie uczniowie: Rosołowski i Kwiatkowski odegrali cantilenę Wiedemana na dwa klarnety, Wilkosz Impromptu As-dur Schuberta, Rosołowski warjacje skrzypcowe Beriota, Sapunowicz Elegję Kalinnikowa na fortepjan, Zatowka concertino Waghaltera na wiolonczelę, Rosołowski Rondo tureckie Herza na fortepjan, Kwiatkowski polonez cis-moll Scharwenki, Sapunowicz polonez c-moll Chopina, Rost 2-gą rapsodję Liszta; poza tem zespół, złożony z 10 uczniów, wykonał „Pieśń bez słów“ Czajkowskiego, a zakończono popis występem chóru mieszanego, który odśpiewał „Wieczór“ Rinka i melodję ludową „Czas do domu“. Popis wypadł bardzo dobrze, co jest zasługą profesorów poszczególnych klas, którzy, podejmując się ciężkiej pracy nauczania niewidomych, wykazali na tem polu odpowiednie uzdolnienie i zamiłowanie.

= Istniejące w Warszawie dwie szkoły gimnastyki rytmicznej pp. Mieczyńskiej i Kutnerówny, propagatorek idei Dalcroze'a, na dorocznych „pokazach“, które się odbyły w salach teatrów Nowoczesnego (szkoła p. Mieczyńskiej) i Rozmaitości (szkoła p. Kutnerówny), wykazały rezultat umiejętnie prowadzonej pracy, zdążającej do raz wytkniętego celu, t. j. do wyrabiania poczucia rytmu, muzykalności i słuchu. W pokazie szkoły p. Mieczyńskiej brało udział tylko młodsze pokolenie; popisy na ogół wypadły bardzo dobrze. Wykonane przez dziatwę ćwiczenia na podziały taktu, akcentację rytmiczną, dyrygowanie z „akcentem patetycznym“, wewnętrzne słuchanie, liczenie taktów, plastyczne przedstawianie różnej wartości nut, wreszcie ćwiczenia na niezależność rąk, nóg i głowy, oraz z zakresu solfedżja i t. d. — wykazały doniosłość metody Dalcroze'a i umocniły nas w przekonaniu, że p. Mieczyńska metodę swego mistrza przyswoiła sobie gruntownie i, posiadając duży talent pedagogiczny i kulturę muzyczną, zaszczepia ją z pożytkiem od lat trzech na naszym gruncie.

Drugi „pokaz“ gimnastyki rytmicznej (szkoła p. Kutnerówny) zjednał uzdolnionej kierowniczce dużo zasłużonych pochwał i dowodów uznania. Szkoła p. Kutnerówny egzystuje od dłuższego czasu i ma już wyrobioną „markę“, a jej właścicielka, pierwsza z polek (i polaków), które rozpoczęły u nas pracę na polu gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a, rokrocznie składa dowody skutecznego i umiejętnego stosowania tej metody wśród młodzieży i dzieci. O ile dotychczasowe, w mniejszych ramach zakreślone, popisy szkoły p. Kutnerówny stwierdzały stale wzrastający rozwój szkoły, o tyle popis ostatni dowiódł, iż szkoła ta znajduje się na b. wysokim poziomie artystycznym i ma przed sobą świetną przyszłość. Niektóre numery popisu (pokazu) imponowały umiejętnością i smakiem, z jakim były ułożone i interpretowane. Wogóle cały program, zwłaszcza część plastyczno-muzyczna, daleki był od szablonu i interesował od początku do końca. Z brawurą i pewnością siebie odtwarzały ćwiczenia dzieci. Słowem tegorocznego popisu-pokazu można p. Kutnerównie



szczerze powinszować, dodając, że do powodzenia popisu przyczynił się dużo i p. Feliks Jarecki, współkierownik szkoły p. Kutnerówny, muzyk w swej specjalności wykwalifikowany.

= P. Józefina Szlezygierówna z popisu, jaki pod skromną nazwą „Wieczoru wokalnego“ urządziła w sali Hermana i Grossmana, może być bardzo dumna. Był to zarazem pierwszy, na szerszą skalę pomyślany, publiczny debjut p. Szlezygierówny, jako nauczycielki śpiewu. Wobec tego, cośmy usłyszeli na popisie - wieczorze, żałować należy, że p. Szlezygierówna wcześniej nie zapoznała szerszej publiczności ze swym talentem nauczycielskim i nie wystąpiła dotychczas z popisem przed forum publiczne. A miała ku temu pełne prawo: jest bowiem — jak tego złożyła dowody — i nauczycielką pierwszej miary, umiejętnie kierującą uczennicami, i świadomą celów, do których zdąża. A że przytem sama jest artystką wytworną i kulturalną, przymioty te uwydatniają się i w śpiewie jej uczennic.

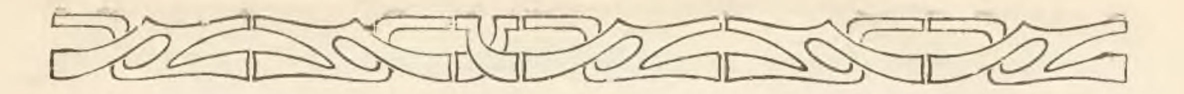
Sąd ogólny o uczennicach p. Szlezygierówny da się streścić w następującem określeniu: śpiewają artystycznie, z dużem poczuciem muzykalnem, mają dobrą wymowę, dźwięczne wysokie tony.

Materjałów głosowych wybitnych i talentów, którym można wróżyć przyszłość artystyczną, w gronie uczennic p. Szlezygierówny zauważyliśmy kilka. Do nich zaliczamy pp.: Abramowiczową (duży dźwięczny sopran; w śpiewie przejawia się kultura), Klońską (piękny głos, nieprzeciętny talent), Bronchain (duży głos; pomimo tremy bardzo dobrze wykonała arję z „Rycerskości wieśniaczej“), Opid - Koszutską (utalentowana, głos dźwięczny, bardzo ładny, poczucie muzykalne), Laskowską (ładne wysokie dźwięki, za to medjum nieszczególne) i Łukomską (trochę zaciśnięta emisja, zdolność do koloratury). Listę biorących udział w popisie uczennic dopełniają pp.: Supińska (dobre frazowanie, ładne piana) i Piotrowska (mały głosik, wyrobienie techniczne i zrozumienie odtwarzanych pieśni).

Akompanjowała p. Żulińska.

= *(T. C.)* D. 14 b. m. odbyło się na kursach muz. im. Chopina ostatnie w bieżącym roku szkolnym t. zw. „przesłuchanie kwartalne“ uczniów i uczennic, będące zarazem przedstawieniem rezultatów całorocznej działalności pedagogicznej tej uczelni. Popisy rozpoczęła p. Leske, skrzypaczka z klasy dyr. Pileckiego, która wraz z p. Dąbrowską (fortepjan) wzorowo wykonała I-szą część sonaty skrzypcowej F-dur № 1 Haydna, oraz „Romans“ Svendsena. W grze p. L., oprócz miłego tonu, uwydatniło się przedewszystkiem poczucie rytmiki i poprawność frazowania. To samo, mniej więcej, można powiedzieć i o drugim przedstawicielu tej klasy, p. Lickiewiczu, wykonawcy I części sonaty D-dur na skrzypce i fortepjan Beethovena i „Koncertino“ Riedinga. Dobrą partnerką p. Lickiewicza w wykonaniu obu wymienionych utworów była p. Słowikowska. Przedstawicielami klasy skrzypcowej prof. Fitkau byli: pp. Rupniewska i Piotrowska, oraz p. Łopuszyński. Najbardziej pod każdym względem jest posuniętym p. Łopuszynski, którego inteligentne i muzykalne wykonanie „Andante cantabile“ Dancla pozwala przypuszczać, że wyrobi się on w przyszłości na solidnego skrzypka. Również dobrze wypadł popis p. Rupniewskiej i początkującej Piotrowskiej.

Z klas fortepjanowych popisywali się uczniowie i uczennice prof.: Czaplickiej, Studzińskiej, Kazimirskiego i Golmera. Prof. Czaplicka przedstawiła jedną tylko ze swoich uczennic, p. Iwanow. Czysta, równa pod względem techniki i z przebłyskami prawdziwego poczucia piękna gra p. Iwanow świadczy b. pochlebnie zarówno o dużych zdolnościach młodziutkiej uczennicy, jak i o poważnem doświadczeniu pedagogicznem jej kierowniczki. Największe zainteresowanie wzbudziły swojem niezwykłem uzdolnieniem dwie malutkie uczennice z klasy prof. Studzińskiej. Pierwsza z nich, Dobryszycka, odegrała sonatinę C-dur op. 55 Kuhlau i „Danza fantastica“ Schumanna ze zdumiewającą wprost — ze względu na jej wiek — dokładnością techniczną i subtelnością cieniowania. Druga, Gawrysiakówna, aczkolwiek zdradza zacięcie bardziej brawurowe, nie mniej ma rozwinięte poczucie artystyczne. Niejeden znacznie dojrzalszy uczeń mógłby jej pozazdrościć takiego wykonania sonatiny a-moll Kuhlau, na jakie ona zdobyła się bez wysiłku. Podziw w danym wypadku budzą nietylko naprawdę utalentowane uczennice, lecz i nauczycielka, która potrafiła tak umiejętnie rozwinąć technikę malutkich rączek i wlać tyle poczucia piękna muzycznego w mło-



dziutkie dusze. Bardzo obiecująco przedstawił się także Józio Kowalski. Jest to chłopiec muzycznie bardzo uzdolniony.

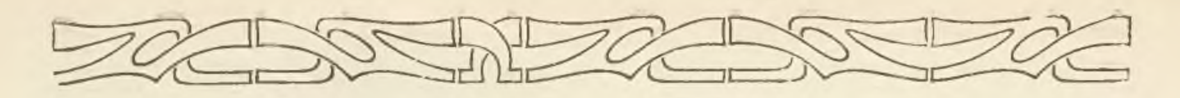
Z klasy prof. Kazimirskiego usłyszeliśmy p. Szczeniowskiego i p. Sienkiewiczównę. Gra pierwszego odznaczyła się starannem przygotowaniem strony technicznej i dużą dozą muzykalności, co się uwydatniło szczególnie w wykonaniu preludjum E-dur J. S. Bacha. Nie mogę, niestety, powtórzyć tych samych pochwał pod adresem p. Sienkiewiczówny. Wykonała ona niezbyt latwą „etiudę fantast." Wehle'a dość biegle, ale niestarannie i gorączkowo. Wogóle p. S. robi wrażenie temperamentu trudnego do opanowania, chociaż zdaje się, że nie brakuje jej zdolności.

Klasę prof. Golmera reprezentowały dwie uczennice: pp. Zawidzka i Słowikowska. P. Zawidzka odegrała bardzo ładnie I część sonaty e-moll Haydna i „Barkarollę" As-dur Jensena. P. Słowikowska jest uczennicą poważnie już zaawansowaną i umuzykalnioną, jednakże wielka trema nie pozwoliła jej na wykazanie tych zalet w całej pełni (odegrała I część sonaty e-moll Griega i „Prząśniczkę As-dur Godarda).

Do najbardziej interesujących numerów popisu należał śpiew p. Bednarskiej, uczennicy prof. Millera. Ładny i dobrze rozwinięty materjał głosowy, szczere uczucie, oraz poczucie stylu (odśpiewała „Na mą biedę i niedolę" z „Halki", arję z „Hrabiny" i „Lascia ch'io pianga" Händla) sprawiły, że śpiewu jej słuchało się z zupełnem zadowoleniem estetycznem.

= Z szeregu popisów, z jakimi w ciągu ostatnich kilku lat wystąpiła p. Marja Sobolewska, kierowniczka znanej w Warszawie i mającej już swą utrwaloną opinję szkoły śpiewu, popis tegoroczny należał do najbardziej udatnych i stwierdził ponownie o wybitnych zdolnościach profesorskich p. Sobolewskiej, wystawiając zarazem szkole świadectwo chlubnego spełniania swych zadań. W ten sposób prowadzona uczelnia liczyć może śmiało na powodzenie i uważana będzie zawsze za placówkę, szerzącą prawdziwą kulturę artystyczną. Chcąc na podstawie tegorocznego popisu wydać sąd o kierunku szkoły, zaznaczyć należy przedewszystkiem, że wszystkie uczennice (z małymi wyjątkami) poszczycić się mogą prawidłową emisją, dobrą dykcją, opanowaniem pod względem artystycznym i technicznym wykonywanych utworów, umiejętnem, pełnem uczucia frazowaniem (na ogół śliczne piana) i muzykalnością.

Z licznego grona biorących udział w popisie uczennic na pierwszem miejscu umieścić należy p. Szpryngerową, wyposażoną w piękny dramatyczny głos sopranowy, którym włada już ze swobodą. Jest to bezsprzecznie kandydatka na poważną siłę sceniczną; dała tego dowody w wykonaniu sceny i arji z „Ifigenji w Taurydzie" Glucka (akt I, scena I). Wprawdzie Sen Elzy z „Lohengrina" w interpretacji p. Szpr. mniejsze zrobił wrażenie, ale to należy sobie wytłumaczyć tem, że tego rodzaju arje mniej się nadają do charakteru głosu p. Szpryngerowej. Za drugą gwiazdę „in spe" uznać należy p. Waryńską, obdarzoną również donośnym sopranem, technicznie już wyrobionym. P. Waryńska śpiewała dwie arje: z „Halki" Moniuszki i z „Wally" Catalani'ego, wykazując dużo ciepła w głosie, muzykalność i talent niezwykły. Ładnym, dość donośnym głosem rozporządza p. Lewkowiczówna; prelud Opieńskiego i „Serce pęka mi z bólu" Noskowskiego odśpiewane były przez p. L. bardzo dobrze. P. Małuja-Markowska, mezzosopranistka, poszczycić się może ładnymi nizkimi dźwiękami; nie można jednak tego powiedzieć o wyższym rejestrze, przytem czystość intonacji chwilami pozostawiała także coś niecoś do życzenia (śpiewała niezbyt wdzięczną, gdy chodzi o „popis", arję z op. „Rinaldo" Händla i trudną arję z „Samsona i Dalily" Saint-Saënsa). P. Kinowską zaliczyć wypada do bardziej utalentowanych uczennic p. Sobolewskiej (duży oddech); arję Glucka i pieśń L. Różyckiego „Jasna lednica" zaśpiewała p. Kinowska bez zarzutu. P. Trembicka, występując najpierw czterokrotnie w różnych zespołach (dwukrotnie w chórze, w duecie i tercecie), gdy doszło do popisu solowego, miała już głos trochę zmęczony, co ujemnie wpłynęło na wykonanie pieśni Stefana z op. „Romeo i Julja" Gounoda i „Pieśni wiosennej" Niewiadomskiego. P. Rejnowa ma głos duży, z bardzo ładnymi wysokimi dźwiękami, przytem pochlubić się może poczuciem muzykalnem. P. Poraska (śpiewała przy akompanjamencie skrzypiec i wiolonczeli dwie pieśni szkockie Beethovena) nic wybitniejszego i godnego zaznaczenia w swym śpiewie nie ujawniła. W zespołach solowych, oprócz kilku już wymienionych uczennic, popisywały się pp.: Rymkiewiczówna (śpiewała z p. Kinowską duet z op. „Marja Magdalena" Masseneta i zwróciła na



siebie uwagę niezwykle pięknym, dobrze upozowanym altem), Gutmajerówna (ze smakiem i ekspresją wykonała z p. Trembicką duet z „Lakmé“ i z p. Rymkiewiczówną duet z „Damy pikowej“), Olszewska i Bobotkówna (dwie ostatnie wespół z p. Trembicką odśpiewały tercet „Les trois belles demoiselles“).

W popisie brał udział chór szkoły i wykonał pod dyrekcją swego kierownika i profesora, p. H. Opieńskiego, „Hymn do przyjaźni“ Mozarta, oraz partję w scenie z „Ifigenji“ Glucka.

Akompanjowali z powodzeniem... p. Rymkiewiczowa i p. F. Starczewski.

Z żałobnej karty.

Sonnenfeld Adolf, popularny w Warszawie kompozytor lżejszej muzyki i kapelmistrz, zmarł w 79 roku życia. Pisał przeważnie operetki, w tej liczbie „Podróż po Warszawie“, „Fafuła w Paryżu“, „Piekło“, „Ulica Marszałkowska“, „Warszawska szwaczka“, „Tajamnice Warszawy“, „Emigracja chłopska“ i t. d., oraz balety („Twardowski“, „Meluzyna“ i in.) i utwory taneczne: walce, krakowiaki, polki, mazurki, oberki etc. Jakkolwiek dorobek twórczy A. Sonnenfelda ilościowo przedstawia się dość poważnie, to jednak pod względem jakościowym nie posiada głębszej wartości, ani też kwalifikacji do nieśmiertelności.

Zmarły był niemcem czeskim z pochodzenia, jednak w ciągu 57-letniego pobytu w Polsce przejął się duchem muzyki polskiej i ta cecha charakterystyczna uwydatnia się we wszystkich jego utworach.

Niektóre z operetek Sonnenfelda trzymały się nawet w ciągu całego szeregu lat na afiszach teatrów, zwłaszcza ogródkowych, lecz obecnie poszły w zapomnienie.

Z zorganizowaną przez siebie własną orkiestrą koncertował Sonnenfeld w ogrodach i ogródkach warszawskich; przez kilka lat był kapelmistrzem orkiestry Teatru ludowego.

Tomasz Koszat, nadzwyczaj popularny i wielbiony pieśniarz karyncki w Austrji, zmarł w Karyntji w 69 roku życia, syty sławy i honorów. Po ukończeniu gimnazjum w Klagenfurcie, studjował w Wiedniu nauki przyrodnicze, lecz głos piękny i umiłowanie muzyki zawiodły go do nadwornej opery, w której pracował 40 lat, należąc do zespołu chóralnego, odznaczony tytułem honorowego członka tejże instytucji. Od r. 1871 zaczął pisać popularne kwartety wokalne i pieśni do własnych tekstów; z pod jego pióra wyszło przeszło 150 utworów. Trwałą popularność zdobyła sobie jego pełna sentymentu „Verlassen, verlassen bin ich“. Koszat pisał również wodewile, z których najpopularniejszy jest „Am Wörther See“. Do nadzwyczajnego sukcesu, jaki towarzyszył prostym pod względem faktury pieśniom Koszata, przyczynia się ich szczera nuta ludowa i szczęśliwa mieszanina sentymentalizmu z wrodzonym typowym humorem.

KRONIKA.

= **Lwów.** W półroczu letniem wykłada docent dr. A. Chybiński na wszechnicy: 1. Uwertura i symfonja XVIII stulecia (do Beethovena), 3 godziny; 2. Poemat symfoniczny od Fr. Liszta do R. Straussa, 1 g.; 3 Ćwiczenia w analizie form symfonicznych (uwertura, symfonja, poemat symfoniczny) i kontrapunktycznych (kanony i fugi), 2. g. — W półroczu zimowem roku sz. 1914—15 wykładać będzie: 1. Uwertura i symfonja niemieckich romantyków (od Schuberta do Brahmsa), 2 godziny; 2. Muzyka fortepjanowa i organowa w XVII i XVIII wieku (od angielskich virginalistów do Haydna i Mozarta), 2 g.; 3. Analiza ostatnich pięciu sonat Beethovena – 1½ g. 4. Ćwiczenia muzykologiczne (nutacja mensuralna i tabulaturowa, opracowania generałbasowe, ćwiczenia w analizie form, hermeneutyce i stylistyce, prace samodzielne) — 1½ g.

Bibljoteka Zakladu historji muzyki lwowskiego uniwersytetu posiadała z końcem letniego półrocza 568 dzieł w 847 tomach (dziel teoretycznych 70, estetyka 30, etnografja 14, bibljografja i leksykony 7, paleografja 13, ogólna historja muzyki 55, hist. muzyki instrumentalnej 28, hist. muz. religijnej 38, historja opery i oratorjum 16, hist. muzyki wokalnej i wokalno-instr. 11, historja praktyki wykonawczej 8, monografja muzyków 64, studja estetyczno-krytyczne i historyczno-teoret. 36, dzieła zbiorowe, sprawozdania z kongresów 24, pisma i listy muzyków 21, nauki pomocnicze 36, diversa i czasopisma muzyczne 23, muzykalja 79. Nadto rozporządza bibljoteka Zakładu depozytami z bibljoteki uniwersyteckiej (z górą 400 tomów muzykaljów i dziel). Bibljotekarką Zakładu jest p. Bronisława Wójcikówna, zastępcą bibl. p. Jerzy Pfanhauser. W Zakładzie odbywają się też kursy teore-

tyczne, prowadzone przez p. Marjana Dorożyńskiego.

= **„Corpus scriptorum de musica“.** Dr. Adolf Chybiński i dr. Zdzisław Jachimecki zostali powołani na członków korespondentów generalnej komisji międzypaństwowej, mającej wydać traktaty muzyczno-teoretyczne od IX—XVI wieku pod nazwą „Corpus scriptorum de musica“.

= **Poznań.** W uzupełnienie podanej wiadomości o koncertach „Lutni“ poznańskiej, na których w dn. 13 i 14 maja r. b. wykonano pod batutą ks dra Gieburowskiego „Quo Vadis“ Nowowiejskiego, dodać wypada, że wykonanie tego dzieła było wprost wzorowe. By jednak zrozumieć, jak doniosłem dla życia muzycznego Poznania faktem jest koncert „Lutni“, należy choć pobieżnie zapoznać się ze stosunkami muzycznymi stolicy Wielkopolski. Od szeregu lat nie miał Poznań ani jednego polskiego koncertu zbiorowego, któryby stał na poziomie artystycznym, podczas gdy liczne niemieckie towarzystwa muzyczne wykazywały stały rozwój, ujawniający się w częstem wykonywaniu oratorjów, pasji i koncertów kościelnych. Brak towarzystwa muzycznego, o które mogłoby się oprzeć życie muzyczne Poznania, odczuto tem silniej, gdy rozdział pomiędzy polską a niemiecką ludnością we wszelkich dziedzinach, a więc i na polu muzycznem dosięgnął zenitu. Brak ten wypełniła częściowo Lutnia poznańska: chór Lutni przedstawia się obecnie, tak co do siły, jak i co do doboru i wyszkolenia głosów, nader dodatnio, a w osobie ks. dra Gieburowskiego posiada kierownika nadzwyczaj zdolnego, pełnego wytrwałości i zapału. W krótkim stosunkowo czasie zdołała Lutnia nietylko dorównać tutejszym chórom niemieckim, ale — jak stwierdziło wykonanie „Quo Vadis“ — prawie je prześcignąć. Wprawdzie nawet tak doskonale wykonanie nie zdołało przekonać wielu o większej wartości dzieła Nowowiejskiego; publiczność i krytyka miejscowa przyjęły je natomiast z entuzjazmem. Na przyszły sezon koncertowy zapowiada Lutnia wykonanie „Św. Franciszka“ Edg. Tinela. *ar.*

= **Konserwatorjum lipskie** ukończył w r. b. warszawianin, p. Wacław Lewandowski. Na publicznym egzaminie-popisie p. Lewandowski wykonał koncert e-moll Chopina i spotkał się z nadzwyczajnemi pochwałami ciała profesorskiego.

= **Rocznice.** W r. b. upływa dwieście lat od daty przyjścia na świat dwuch genjuszów muzycznych: K. W. Glucka (1714—1787) i Karola Filipa Emanuela Bacha (1714—1788).

= Z powodu przypadającej w r. b. dwuchsetnej **rocznicy urodzin Glucka,** stowarzyszenie jego imienia w Niemczech wydało specjalny Rocznik, poświęcony temu kompozytorowi (Gluck-Jahrbuch).

= **Teatr w Bayreuth własnością narodu niemieckiego.** Zygfryd Wagner zawiadomił redakcję dziennika monachijskiego „München Augsburger Abendzeitung“, że on i jego matka zamierzają ofiarować narodowi niemieckiemu teatr wagnerowski w Bayreuth ze wszystkiemi ruchomościami, dalej willę Wahnfried ze wszystkiemi skarbami sztuki, zbiorami, pamiątkami po Ryszardzie Wagnerze, bibljoteką i znacznym funduszem na urządzanie przedstawień oper wagnerowskich w Bayreuth. Postanowienie to było powzięte już w r. z. i byłoby w czyn wprowadzone w r. b. Obecnie jednak sprawa uległa zwłoce z powodu procesu p. Beidlerowej, która chce — jak wiadomo — dowieść sądownie, że jest córką Ryszarda Wagnera, a nie pierwszego męża Cosimy Wagnerowej, Bülowa.

Muzyka na prowincji.

Zawiercie. W dn. 31 maja w obszernej i pięknie zbudowanej sali Domu ludowego odbył się koncert pieśni chóralnej z okazji jubileuszu 25-letniej pracy p. Piotra Maszyńskiego na stanowisku dyrektora Lutni warszawskiej, oraz jako kompozytora i krzewiciela pieśni zbiorowej, na którem to polu p. Piotr Maszyński niespożyte położył zasługi. Koncert, o którym mowa, urządziła Lutnia zawiercka; na koncert, jako goście, przybyli przedstawiciele bratnich stowarzyszeń z Sosnowca, Częstochowy, Dąbrowy etc. Program wypełniły przeważnie utwory Piotra Maszyńskiego, a wykonano je pod kierunkiem jubilata. Usłyszeliśmy więc: poloneza „Śpiewak wita“, „Powrót bociana“, „Radę“, „Dostrójmy głosy“, „Na podwórku studzieneczka“, „Mazura ludowego“ i „Oj, ziemio“. Utwory te pod doświadczoną a pełną precyzji dyrekcją p. P. Maszyńskiego wypadły nad wyraz świetnie.

Kompozycje jubilata drgają nutą rodzimą, wyposażone są w pomysły oryginalne i pięknie brzmiące harmonje, — to też licznie zebrana publiczność przyjmowała je z entuzjazmem.

Wspaniale wypadł oddzielny występ Lutni warszawskiej. Dzielni druhowie, witani grzmiącymi oklaskami, interpretowali artystycznie: „Stacha“ Maszyńskiego, „Dzwonek pocztowy“, „W lesie“ Noskowskiego i na bis „Od Warszawy“ i „A z góry, z góry“ L. Kuby.

P. Piotra Maszyńskiego przyjmowano serdecznie i uczczono wieńcem, oraz adresem od stowarzyszeń śpiewackich, a nadto ofiarowano mu batutę.

L. Wawrzynowicz.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.